

La analogía como instrumento proyectual en los edificios históricos



Antón Capitel

No es ésta la primera vez en que, conjuntamente con otros críticos y arquitectos, he defendido el método o instrumento de la analogía como modo de “intervenir” en edificios del pasado cuando, sea por lo que fuere, las operaciones que sobre ellos se hagan hayan de trascender lo que se entiende modernamente por restauración; esto es, la conservación y consolidación estrictamente hablando.

Lo he vuelto hacer por escrito en ocasión de un libro, aún reciente (1), y al que remito al lector si prefiere más reposada ocasión. En él se examina la analogía como respuesta contemporánea al obsesivo debate en torno al tema, así como se observa en cuanto instrumento muchas veces empleado en las “metamorfosis” de los edificios antiguos.

Podríamos definir el mecanismo analógico, en primer lugar, explicándolo como de carácter amplio y dotado de cierta ambigüedad, pero siempre como referente a los principios arquitectónicos diversos que, fuertemente imbricados, configuran la fábrica en la que se actúa. La analogía puede referirse, tanto a problemas directamente visuales, figurativos, como conceptuales, o, en general, formales; esto es, pertenecientes de modo global a la disciplina de la arquitectura, pero no necesariamente ligados a los problemas de imagen.

Pero, concretando más, operar analógicamente sobre un edificio dado supone comprender sus principios e instrumentos arquitectónicos para poder elegir aquellos otros con los que actuar en semejanza y armonía con los antiguos. Ello en provecho de una obra *nueva*, de un nuevo “encuentro” arquitectónico que recoja y preserve todos los valores antiguos, añadiéndole otros nuevos, así como el principal valor que adquiere por sí misma toda conjunción cualificada. Conceptualmente, la analogía debe de ser tal que el resultado presente valores de armonía y unidad en su carácter complejo, sin que el hecho de la yuxtaposición deje de encontrarse del todo explícita. Figurativamente, la operación ha de ser ajena, tanto a la imitación servil de lo antiguo como a las experiencias de contraposición plástica radical, si bien dicho esto último con algunas reservas, ya que si nunca la imitación exacta puede emplearse fuera de la fidelidad de una reconstrucción científica, el choque frontal de la forma puede ser en ocasiones conveniente.

Se trataría así de promover una aproximación a los edificios históricos que no es del todo reciente en realidad, y que en la cultura contemporánea tuvo su momento álgido figurativo en las “Pre-existencias ambientales” de la generación italiana de Rogers, sufriendo un fuerte conceptualismo disciplinar no exento de una dura carga figurativa, con la escuela de Aldo Rossi y sus secuelas.

Pero me gustaría generalizar más, y convertir la cuestión en más amplia y difusa, dominada por el interés en aceptar los valores del edificio viejo como ligadura hacia nuevos valores, emparentados con aquéllos, capaces de repetir el sentido de profunda analogía que tuvieron operaciones que se hundían en la noche de los tiempos *modernos*; pienso, por ejemplo, en la bellísima torre de Giotto para la catedral de Florencia, o en la fachada de Santa María Novella de Alberti, si se quiere acudir a casos tan conocidos como dominados por el problema de la imagen.

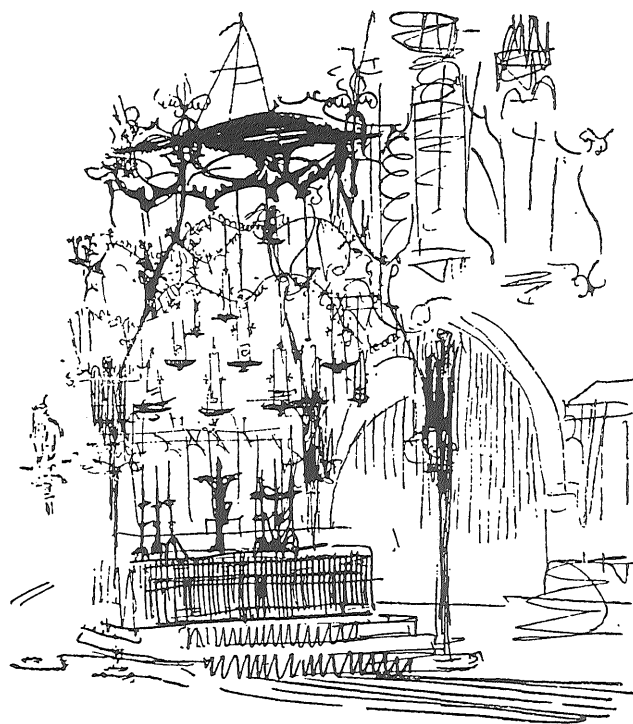
Otras veces los ejemplos no son tan claros, pues lo directamente figurativo aparece de forma equívoca, como es en el caso de la ampliación de la Alhambra con el

palacio de Carlos V, cuyo proceso de metamorfosis he estudiado (2). En la Alhambra el edificio se presenta por contraste formal, pero no importaba tanto esta intención en cuanto tal como la apreciación de la necesidad de concebir, por renacentista, una obra de geometría pura, de forma ideal. Ello deja ahora al margen la intención de oposición formal como cuestión directa, aun cuando permanezca acaso como tema añadido.

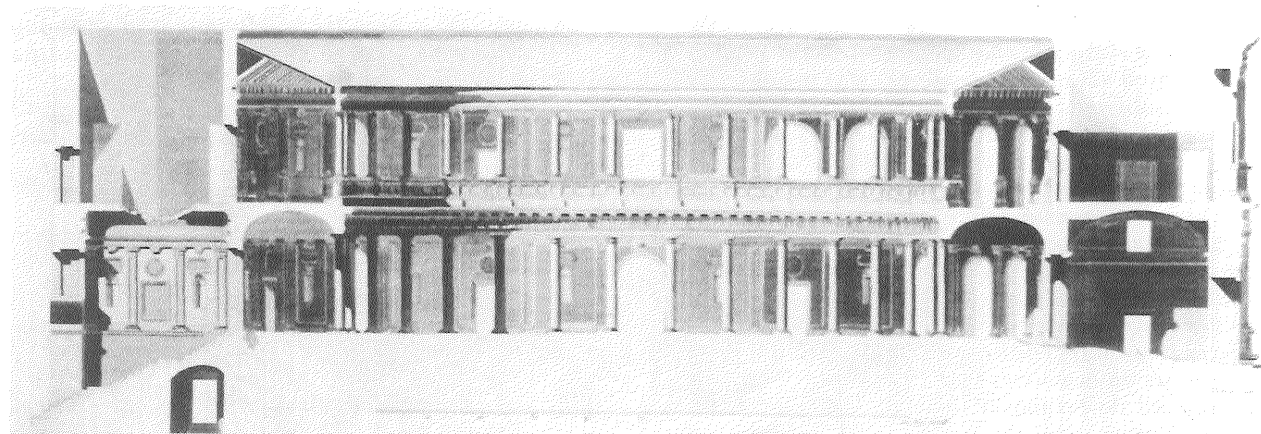
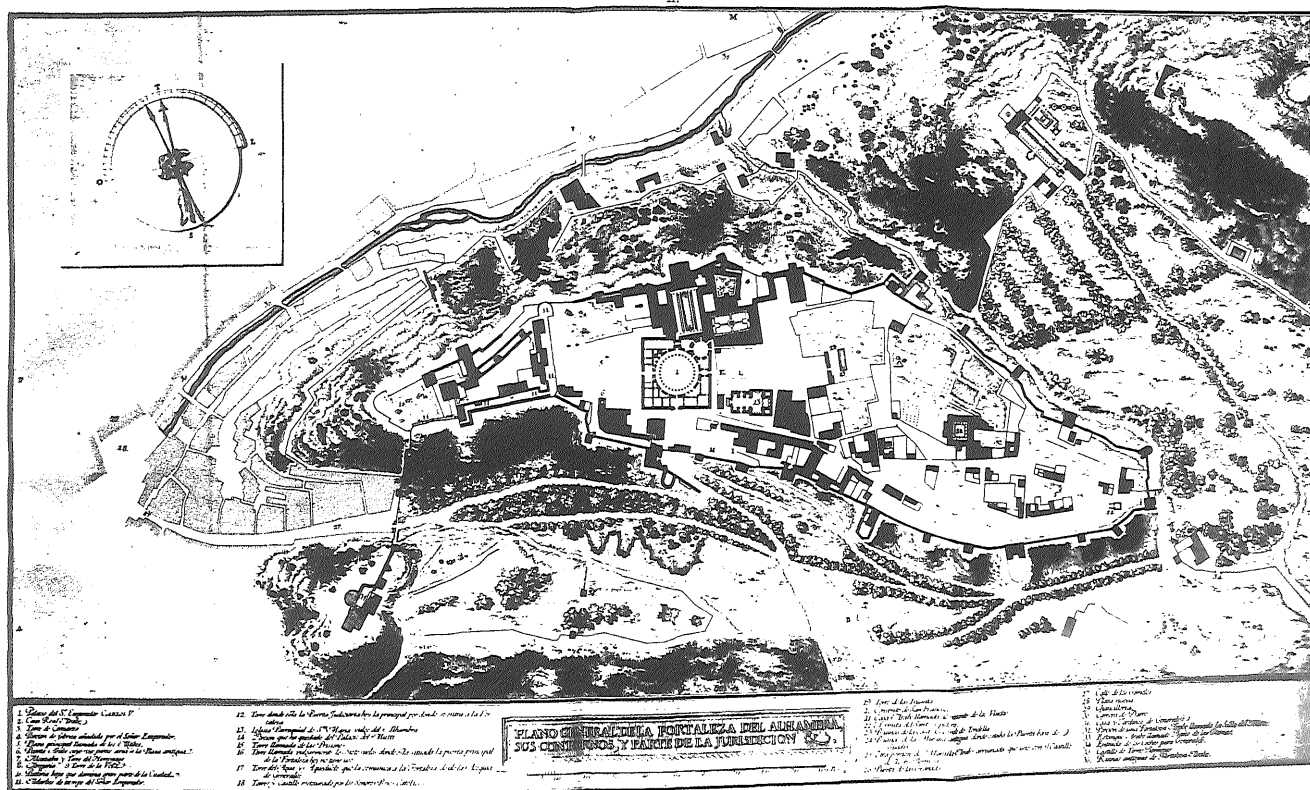
Pero, más allá de la imagen, el edificio elige instrumentos proyectuales muy concretos para relacionarse con la Alhambra, tanto al situarse en el terreno olvidando la posible autonomía de su geometría igualitaria, para plegarse con sus fachadas y espacios exteriores a la “geografía” del conjunto, como en el modo en relacionarse con los demás elementos de éste, en los itinerarios paisajistas y “tradicionales” que con todo ello se proponen, en el tipo común a los viejos palacios que se elige para su nueva naturaleza arquitectónica, y hasta en algunos mecanismos compositivos más abstractos que se extraen de los antiguos edificios.

El palacio de Carlos V dominará los viejos volúmenes con la pureza de su imagen y hasta con su tamaño, pero extraerá de ellos y del lugar algunos de los instrumentos proyectuales que, por analogía, usará para constituirse a sí mismo. La absoluta independencia formal no existe, en realidad: es sólo aparente en la imagen del palacio que, como arco de triunfo, da paso y custodia los antiguos tesoros. El emperador, con su “sello” —al decir de Tafuri— no vence o destruye los palacios viejos, sino que pasa a *poseerlos* como bienpreciado. El palacio nuevo guarda los valores de la Alhambra, añadiéndole los suyos y los de la propia y original conjunción que forman.

Interesa, en todo caso, dar cuenta con este ejemplo extremo de cómo la condición analógica que se considera



En la página anterior, el presbiterio de la catedral de Palma de Mallorca, transformado por Gaudí y Jujol. En esta página, boceto de Gaudí.



positiva para las actuaciones en edificios antiguos no siempre se refiere, pues, a una cuestión visual, si bien los ingredientes figurativos, no necesariamente tampoco en el centro de la analogía, están normalmente presentes. Tampoco es, como se ha visto, una cuestión contemporánea, si bien se despierta ahora, de nuevo, como parte de nuestros intereses, de nuestra sensibilidad.

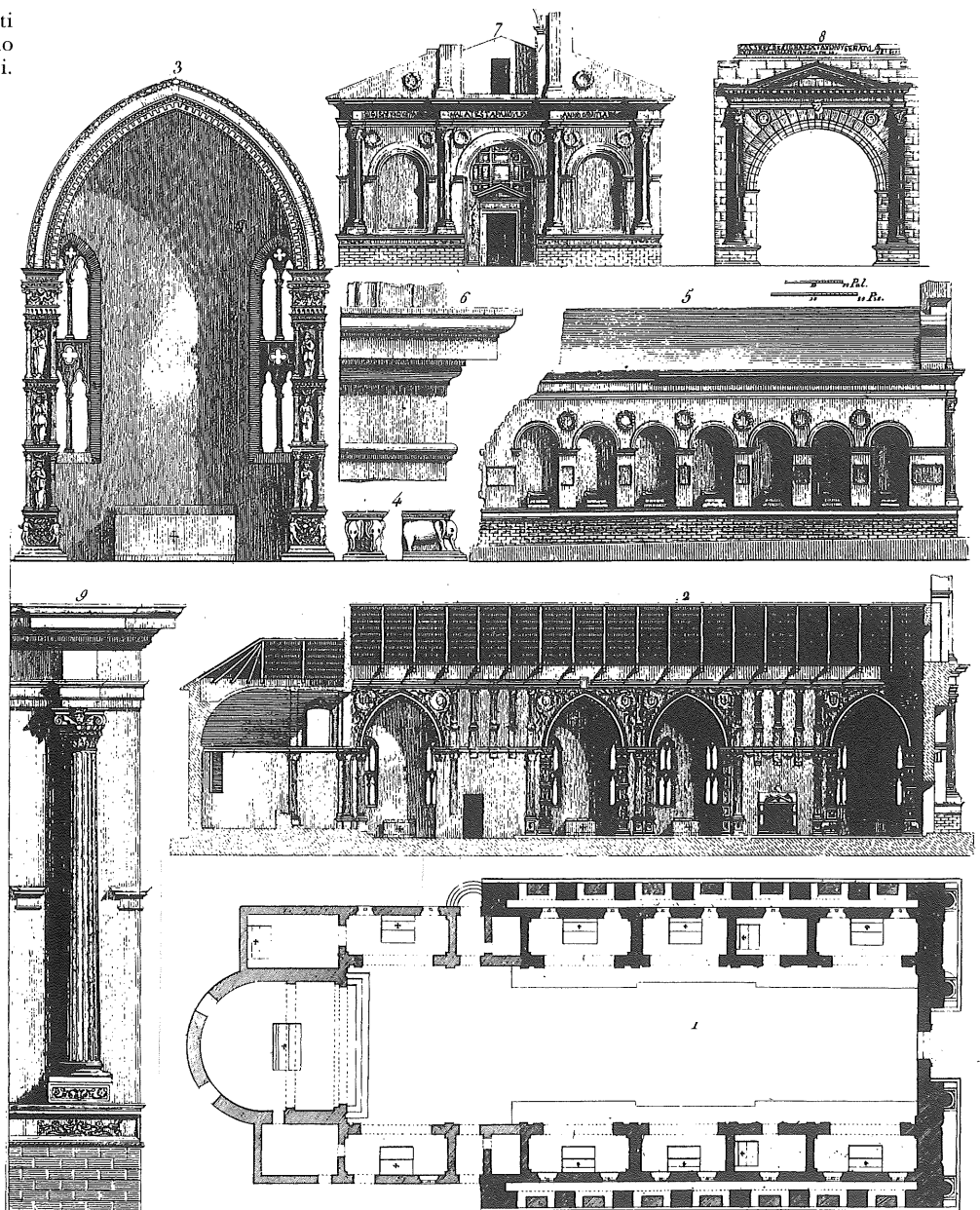
Así, pues, los antecedentes podrían ser muchos. Se me ocurren algunos en el barroco de Borromini, como San Juan de Letrán o la fachada del Oratorio, ambos en Roma, y en una clave más figurativa; o en Juan de Villanueva, como la ampliación de la catedral del Burgo de Osma, en una clave más conceptual, técnica y urbana; ello por recordar autores de alto interés, y ya al borde, en el último caso, del nacimiento del concepto moderno de restauración.

Producido éste con la mentalidad romántica, a la ampliación, transformación y mejora de los edificios existentes le sucedió el concepto de "restauración",

enormemente cargado de equívocos y de lastrados debates hasta nuestros días. En el siglo XIX y buena parte del XX se produce el consenso de entender la restauración como el establecer una continuidad formal absoluta con la obra antigua que se reconstruía, persiguiendo, bien la situación anterior a ruinas y postizos, bien la situación ideal aunque no hubiera existido, o bien, aun, la absorción de problemas nuevos. En todo caso, evitando al máximo la discontinuidad arquitectónica y estilística en la solución de cualquiera que fuesen los mismos.

Se perdía así todo un modo, ya moderno, de ver el mundo en discontinuidad formal compleja para estimar la unidad figurativa, llevando la idea de analogía a la de identidad, y pagando el duro precio de encontrar siempre a ésta como imposible y a aquélla como vergonzante. La analogía practicada por la escuela francesa tiene así el defecto de la simple cercanía de la imitación inmediata y superficial, y de establecerse por causa de la identidad como una cuestión puramente equívoca, defecto que

En esta página, proyecto de Alberti para la transformación del templo de Malatesta en Rimini.



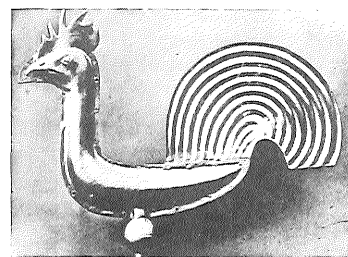
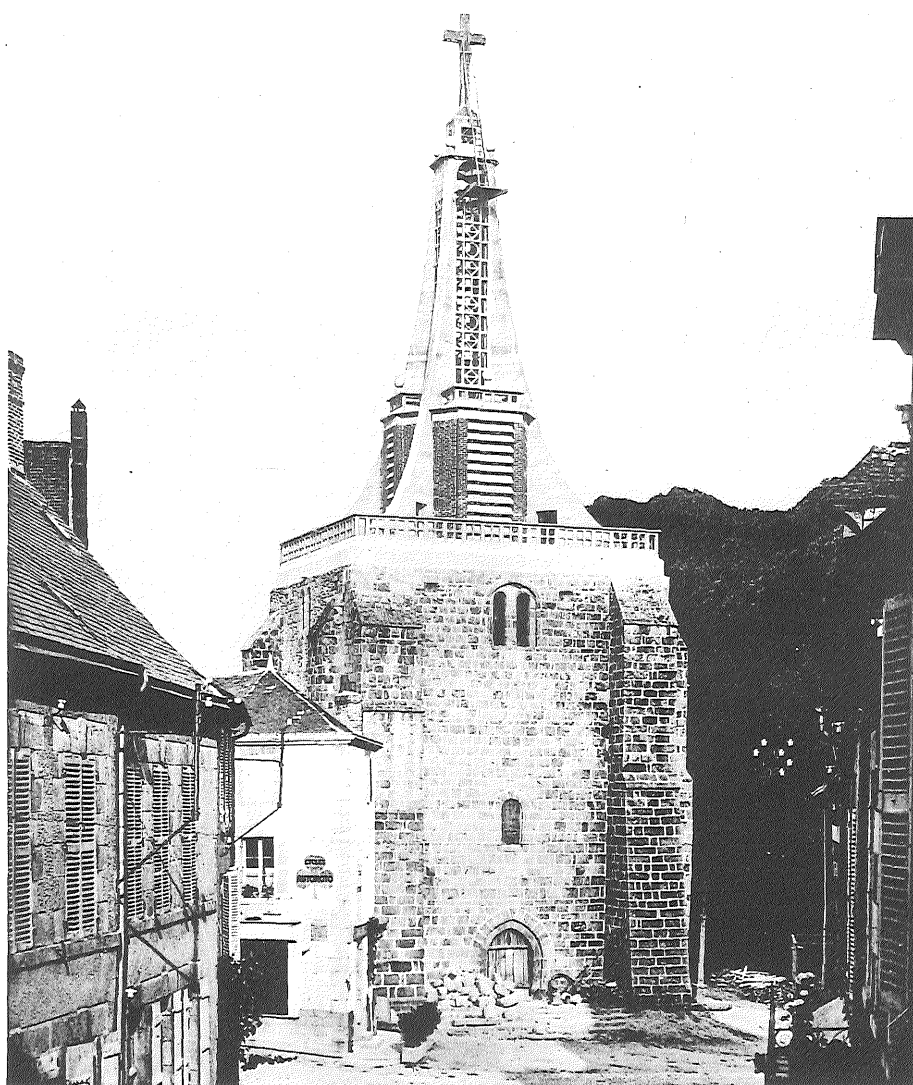
En la página anterior, palacio para Carlos V en la Alhambra, de Pedro de Machuca. Situación general y sección.

alcanza incluso a la sabiduría y a la profundidad del propio Viollet le Duc.

Pero prescindamos ahora de la necesidad de “restaurar” o de “conservar” para intentar recuperar el norte del tratamiento de los edificios del pasado con el sentido que habíamos visto en los ejemplos renacentistas. Difícil será encontrar casos poco mediatizados, pero es precisamente en España donde hallamos una importante intervención de carácter aislado: las obras de Gaudí y Jujol en la catedral de Palma de Mallorca, debidas al deseo de supresión del coro y a las operaciones subsiguientes para reinstalar el presbiterio, entre otras.

Dotación de púlpito, nueva iluminación, reorganización de la capilla mayor, sede episcopal, comulgatorio y decoración general definen las operaciones. Para concebirlas se realiza una amplia, bella, y encendida analogía goticista mediante la que se diseñan los objetos y se realizan motivos decorativos según el fértil y fantasioso estilo de ambos artistas. Concluyeron

muchas de las realizaciones, parciales, pero la obra escandalizaba al clero, y es interrumpida cuando se habían iniciado ya el relabrado de algunos sillares de ventanas exteriores, la pintura por Jujol de la sillería gótica —de la que queda el escaso trozo iniciado— y cuando el fantástico baldaquino colgante para el altar mayor era sólo una maqueta de prueba, de cartones, papeles y cuerdas. Tan sólo por la inmensa autoridad de Gaudí —como arquitecto y, asimismo, como ferviente católico— lograron llegar tan adelante, pero ni siquiera su inmenso prestigio pudo hacer que se finalizara lo proyectado. Pues era cuando ambos, decididamente, modificaban incluso el original cuando su propuesta se torna a más atractiva aún, y es así una verdadera lástima que, por ejemplo, no contemos ahora con la sillería gótica pintada completamente por Jujol. Pervive la decoración de las paredes y tantos objetos, y permanece, como un símbolo, la maqueta del baldaquino, que nadie debió atreverse a tocar en su tiempo, y



Iglesia de Saint-Vaury. Gallo del Campanario de Pompon.



Iglesia de Saint-Vaury antes del incendio. A la izquierda, la iglesia de Saint-Vaury tras la restauración de Auguste Perret.

que hoy se ha convertido en una parte del monumento mismo. Concebida como prueba, de materiales delezna- bles —quién sabe ahora si le había satisfecho al propio Gaudí—, permanece en su precariedad material como testigo de un fracaso y, a la vez, de un gran éxito: de cómo la venganza del tiempo queda tan sólo para el artista.

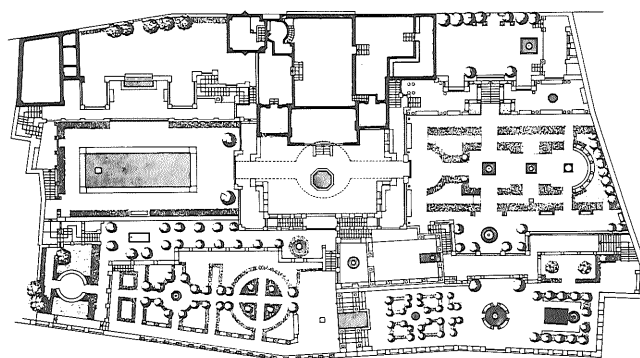
Pero pocos ejemplos más podrían ir citándose, ya que la polémica entre antiguos y modernos que se venía arrastrando desde el siglo XVIII continuó vigente como obsesión hasta hace bien poco tiempo, sin haber desaparecido aún, de modo que la actitud ante la historia ha permanecido casi siempre en forma tendenciosa, en realidad tergiversada (3).

Fuera de España, y más adelante, es bien destacable, (asimismo en su soledad) la reconstrucción de la flecha de Saint-Vaury realizada por Auguste Perret, ejemplo de gran atractivo que procede, con toda lógica de una personalidad densa y ambigua. Perret era ya en arquitectura un proyectista nada esquemático, caracterizado precisamente por desarrollar una producción moderna

no enfrentada con el clasicismo. Su posición es en este caso bien clara, y la continuidad de su respuesta con las características de su trabajo normal es tan acertada como evidente.

Probablemente, el esfuerzo en recorrer la obra de los arquitectos novecentistas europeos nos procuraría más ejemplos afortunados. Podemos recordar ahora un caso de otro carácter (esto es, de nueva planta y sin contigüi- dades inmediatas, pero implantadas en un lugar archi- tectónicamente especial): el carmen Rodríguez Acosta en el monte de la Alhambra, en Granada, de Teodoro de Anasagasti. Con él permanecemos en nuestro país y podemos ilustrar aquella versión arquitectónica de nues- tros mayores, que, tan escasa, nos interesa tanto para estos temas: la que fue capaz de huir del historicismo español del siglo XX —un historicismo sofocante por su insistencia y superficial por su condición escenográfica—, así como de la simple iconoclastia de los profetas modernos.

Pero este no será terreno abundante, como ya hemos repetido, y, si hacemos andar el tiempo, habrá que



Carmen de Rodríguez Acosta, en Granada. La presencia de la Alhambra no es visual, pero el carmen, de Teodoro de Anasagasti, se proyecta analógicamente.

avanzar nada menos que hasta la obra pionera de Hernández Gil en San Benito de Alcántara, ya en los años sesenta, para encontrar una ocasión de envergadura en la que el mecanismo de la analogía es puesto en juego. El influjo de la cultura italiana, entonces en la etapa del “*restauro crítico*” y de las *pre-existencias ambientales*, se hace presente en esta obra, al tiempo que convive con elementos personales y locales, como es el uso de la albañilería de bóvedas tabicadas. Pero esta experiencia juvenil permanecerá igualmente aislada casi por completo.

Tendría que llegar la crisis en la confianza sobre la ideología ortodoxa del desarrollo moderno para que se iniciara una nueva visión de la historia capaz de superar la vieja dicotomía entre antiguos y modernos, recuperándose el método analógico como algo que no había podido tener sentido en el interior del ya viejo debate.

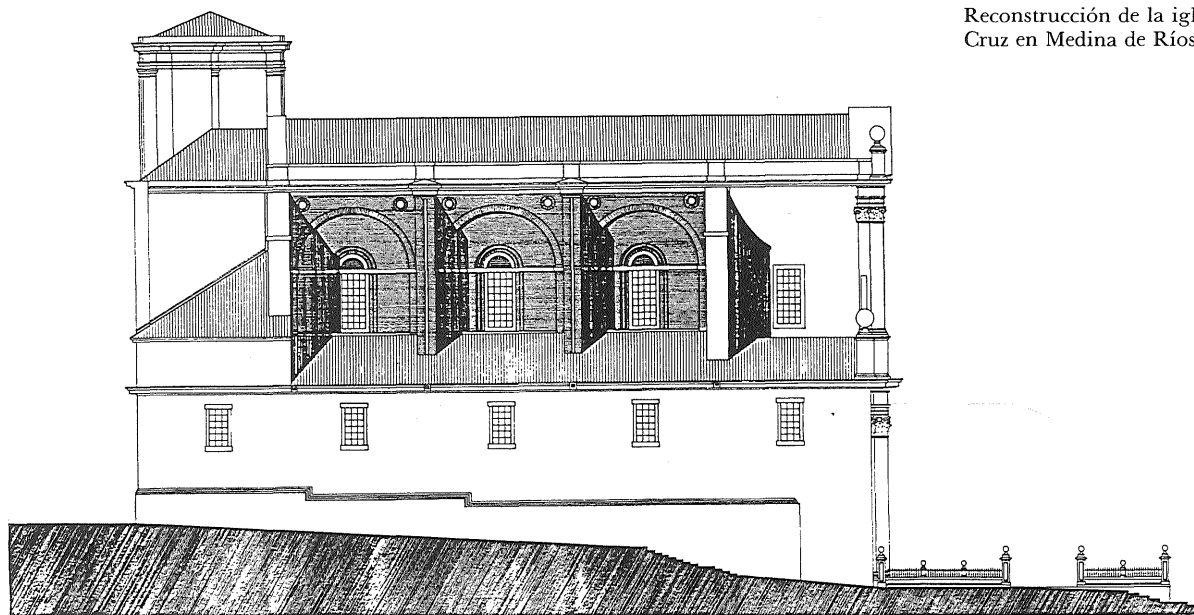
Así, bastantes son ahora las obras españolas que pueden citarse, ya en el interior de un nuevo clima que se inicia de forma definitiva hacia 1980, cuando una nueva política oficial incorpora a la restauración proyectistas

no especializados (al menos, en el sentido convencional del término), en una visión arquitectónica más profunda, de operar en lo histórico huyendo, tanto de la mimesis historicista, subproducto de la vieja escuela violletiana, como de las posiciones de ortodoxia moderna en las que la técnica del collage parecía ser la única receta para responder a la idea de autenticidad.

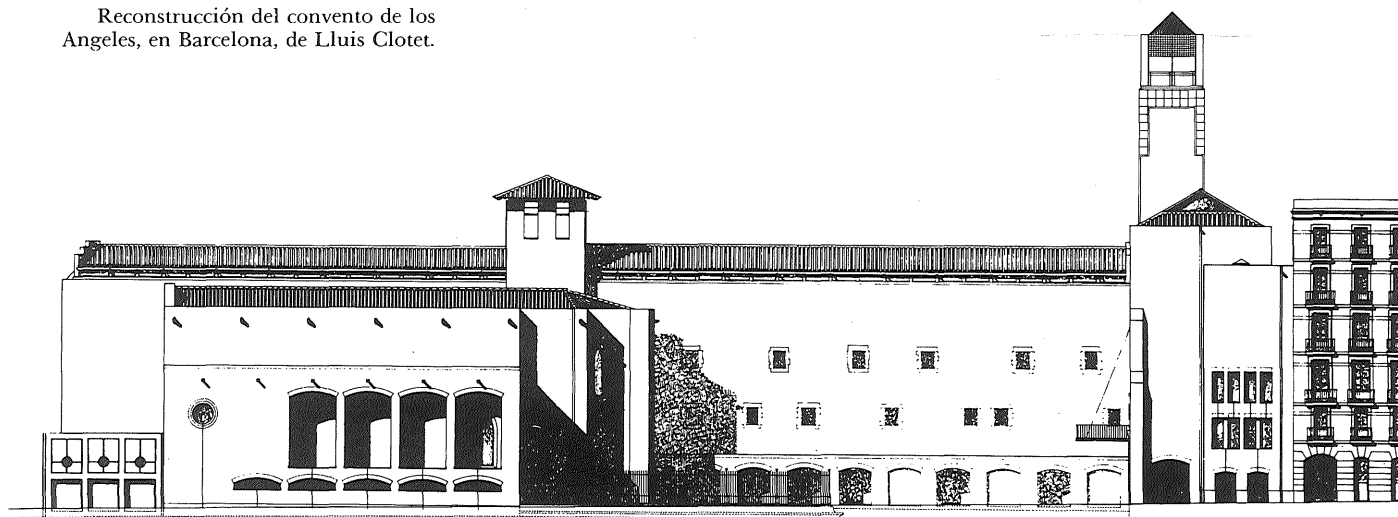
Emplear el instrumento analógico será así responder a la obra antigua, pero evitando toda artificiosa distancia. Una interpretación auténtica de la obra podrá llegar a ser tan próxima como contemporánea, insertándose en una intención no neutralista, sino de *mejora* de lo heredado en el interior de sus potencialidades arquitectónicas, de sus propios valores y sugerencias.

En los monumentos antiguos y de gran importancia no suelen plantearse temas como los que nos ocupan. Pueden recordarse, no obstante, la liberación y reconstrucción parcial del templo de Diana en Mérida, de Hernández Gil, con el interés de conservar la superposición histórica del palacio de los Corvos, y la restauración de las cubiertas de la girola de la catedral de Toledo, de

Reconstrucción de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Ríoseco.



Reconstrucción del convento de los Angeles, en Barcelona, de Lluís Clotet.



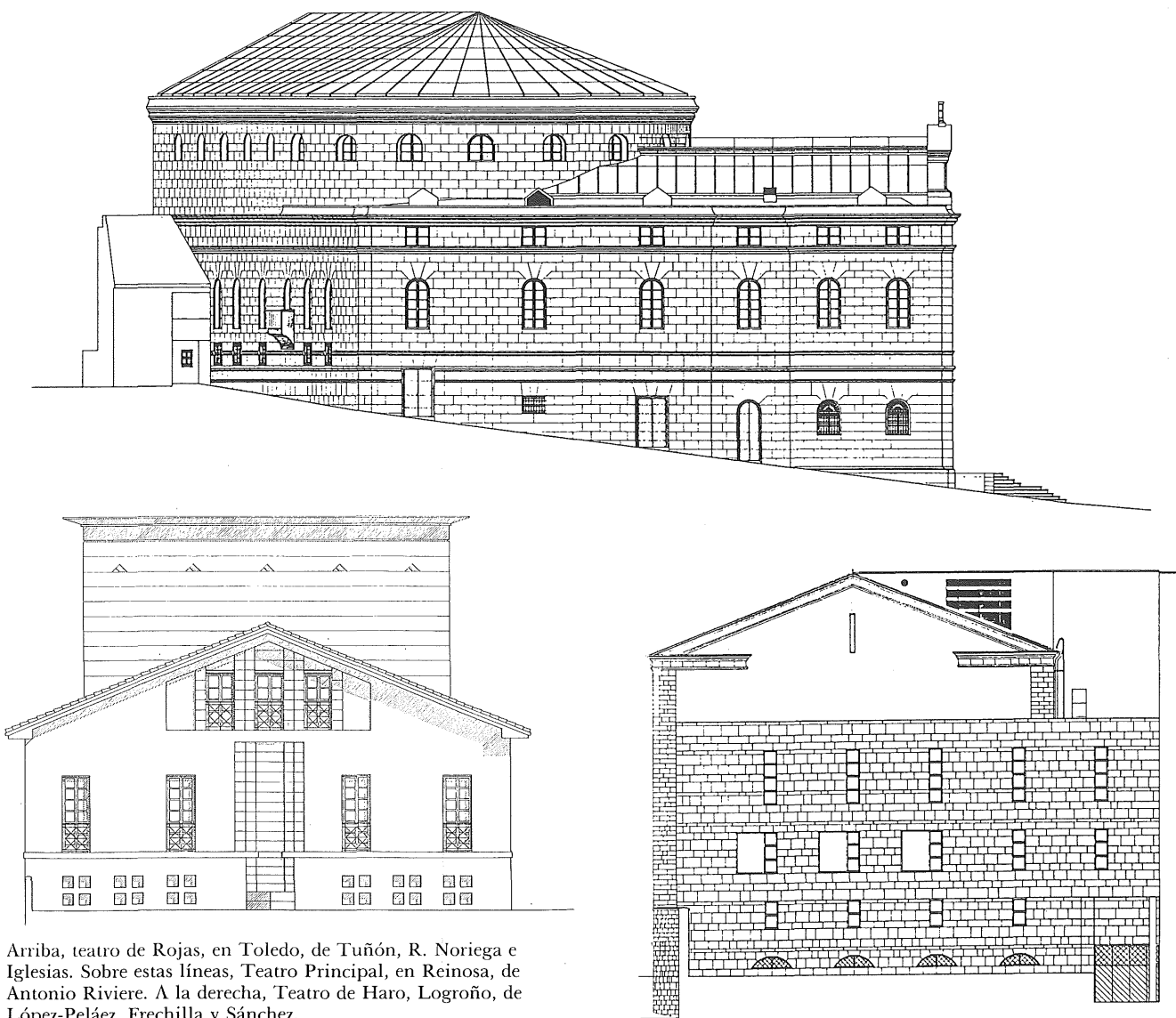
los hermanos Casas, en que se interpreta y valora, por primera vez, la importancia de dichas cubiertas como trasdós de la magnífica solución estructural antigua. Ambas obras son bien conocidas, y a ellas puede añadirse otra, no menos conocida y mucho más radical aún en proyecto: la reconstrucción del Teatro Romano de Sagunto, de Grassi y Portacelli. Todas ellas son interpretaciones analógicas de muy distintas cualidades e intensidad.

La analogía se vuelve evidente en las reconstrucciones por completación, y en casos en que, siendo de importancias arquitectónica notoria, no alcanza el rango de primera magnitud. Destacan en España algunos de distinta escala y carácter: la reconstrucción de la iglesia de Santa Cruz de Medina de Ríoseco, de J. I. Linazasoro, en la que ha de reedificarse de nuevo toda una gran nave, y en la que se utiliza una muy cercana analogía que ha de alterar la relación original entre forma y estructura; la completación de la iglesia de Montserrat, en Madrid, —de quien esto escribe con A. Rivière y C. Martorell—, en la que se remata la interrumpida iglesia con una nueva capilla mayor; y la completación de la iglesia de

Daroca, de Burillo y Lorenzo, donde se trabaja en un modo que permite evidenciar, tanto la continuidad como la discontinuidad formal. Dejando el tema de los templos, puede citarse también la arriesgada e interesante posición de Alonso-Martínez y Engel en la reconstrucción de las murallas de Alcalá de Henares.

Las citadas en último lugar son analogías globales con respecto a la forma arquitectónica general. Pueden recordarse, asimismo, analogías parciales y, por ejemplo, de carácter constructivo, como es la restauración de la fábrica de vidrio de La Granja, de los hermanos Casas, con el empleo de estructuras de cubierta de madera; la restauración del convento de Haro, Logroño, del grupo López-Peláez, Frechilla y Sánchez, con una interesante aplicación de bóvedas tabicadas de ladrillo, o el sencillo ejemplo de la iglesia de Castrojeriz, de Perea y Ruiz Cabrero, dando un intencionado monolitismo a la fábrica por medio del hormigón armado.

No deseo tener que repetir lo dicho en otras ocasiones con respecto a obras en que se emplea el instrumento analógico, pero las que he citado otras veces me siguen pareciendo buenos ejemplos. Son también éstas las



Arriba, teatro de Rojas, en Toledo, de Tuñón, R. Noriega e Iglesias. Sobre estas líneas, Teatro Principal, en Reinosa, de Antonio Riviere. A la derecha, Teatro de Haro, Logroño, de López-Peláez, Frechilla y Sánchez.

restauraciones de San Pedro de Roda y el castillo de Bellver, de Martínez Lapeña y Torres, con la solución a temas superficiales de mucha importancia; la dotación de un nuevo retablo en la iglesia del Colegio Máximo de Alcalá de Henares, de Tuñón e Iglesias; la restauración interior del castillo de Puebla de Sanabria, de Vellés, Casariego y Somoza; la del Patio de los Naranjos de la catedral de Sevilla, de los hermanos Sierra. La restauración del Palau de la Música Catalana en Barcelona, de Clotet y Tusquets, es otra muy conocida obra, en este caso de gran envergadura, que usa de modo continuo el instrumento analógico, y que es un magnífico y muy completo ejemplo. Añadir la reconstrucción del convento de los Angeles, en Barcelona, también de Lluís Clotet, me parece completamente necesario ahora que está realizada, así como también la reconstrucción del palacio de Revillagigedo, en Gijón, de Enrique Perea.

Muchos otros casos podrían seguir añadiéndose al pensar en los edificios más recientes como son, por ejemplo, las rehabilitaciones de los teatros, o las de edificios decimonónicos o de este mismo siglo que hayan necesitado algún tipo de intervención intensa (4).

Con todos ellos se expresa una nueva cultura proyectual, hija de una nueva sensibilidad frente a la historia, que sólo alcanza el triunfo cuando logra ser tan respetuosa como creativa, dotando al monumento de una nueva luz, de más valor artístico real y material. Ello dicho al margen de los topicos y de las opiniones irreflexivas y convencionales, tan abundantes.

NOTAS

(1) Ver A.Capitel: "Metamorfosis de Monumentos y Teoría de la Restauración", Madrid, 1988, Alianza Ed.

(2) *Ibíd.*

(3) Para este tema, ver *ibíd.*

(4) En los teatros hay muchos casos de interés, y, entre ellos, el Campoamor de Oviedo, de Nanclares y P. Casariego; el de Toledo, de Tuñón, Noriega e Iglesias; el de Zamora, de Vellés, M. Casariego y Somoza; el de Reinosa, de A.Rivière; el de Toro, de Lorenzo y Burillo, y tantos otros.